

Laura Safred, Trst

## VENO PILON: LIKI IN ZNAČAJI

Opus Vena Pilona nastopa od samega začetka s trdno svoj-sko fiziognomijo, brez negotovosti in sprememb, ki pogosto spremljajo umetnikovo izobrazbeno pot. Bolj kot za eksperimentiranje umetniške govornice, značilne za zgodovinsko avantgardo njegovih sodobnikov, si Pilon prizadeva za slikarstvo, grafično tehniko in fotografijo, kot bi sledil nareku neke bivanjske držbe, ki doseže kaj kmalu oblikovno dogna-nost, tako na primer pri obrisu, ki zaobjema in zaklepa njegove like, pri raskavih predmetih svojih tihožitij ali še pri do bistvene srži obtesani arhitekturi svojih krajin. Tudi popotovanje po Italiji, po praškem in pred dunajskim bivanjem, izzveni zato kot izkušnja, ki jo je umetnik precedil skozi sito čisto določenih izraznih potreb.

Za časa svojega bivanja v Firencah na začetku dvajsetih let je Veno Pilon zajel nekaj motivike iz toskanske krajine, jo prelil v grafična dela in jo konec dvajsetih let vnovič upodobil v nekaterih slikarskih delih. Način upodobitve se ne ravna po tedaj prevladujočih težnjah v florentinskem okolju; le-to se je tedaj odlikovalo po odločnem zasuku k izročilu renesančnega slikarstva, oziroma k prvobitnosti umetnikov Ro-saiovega kova<sup>1</sup>. Ottone Rosai, zagovornik vrnitve k redu, za katerega se je v nemalo literarno in umetniško gibanje »Strapaese« in ki je ogrožujočim industrijskim vplivom tedanje italijanske družbe zoperstavljalo več-ne vrednote nekega idealnega ljudskega sloja, se zdi s svojim oblikova-njem krajine iz četverokotniško odsekanih volumnov brez sleherne naturalistične nadrobnosti Pilonu najsorodnejši umetnik. Toda Pilonova krajina se ponša s plastično čvrstostjo, ki odstopa od lebdečih geo-metrizmov trecentovskega kova pri toskanskem umetniku, pač pa je v njej najti sledove trdne predmetnosti začetnega Cézannovega opusa, ka-terega vpliv se zanesljivo pretaka, resda včasih kot ponikalnica in po stežka prepoznavnih strugah, v nekaterih Pilonovih poznejših delih.

<sup>1</sup> Najpopolnejši pregled italijanskega slikarstva iz obdobja Pilonovega bivanja v Italiji je podan v knjigi z naslovom *Arte moderna in Italia 1915-1935*, katalogu istoimenske razstave, ki ga je oskrbel C. L. Raggian-ti, Firenze, Marchi e Bertolli Editori, 1967.

Od svojega kratkega bivanja v Toskani pa je Pilon nemara odnesel zvedav in občutljiv pogled, s katerim je umetnik vnovič prešnil Vipavsko dolino ob vrnitvi v Ajdovščino leta 1922: z njim je odtlej prežal za znamenji in sledovi davne omike, izostril pa ga je tudi z raziskovanjem podeželskega stavbarstva, ki mu je bilo zaupano kot honorarnemu inšpektorju pri službi spomeniškega varstva. Ta naloga je umetniku omogočila, da se je razgledoval po zgodovini in značaju rodne okolja z zavestjo, ki se odmika od domišljij in čustveno razgibane privrženosti domači pokrajini, kakršno je najti pri drugih slovenskih umetnikih, tako na primer pri Dragotu in Nandetu Vidmarju. Sicer pa priča umetnikova uporaba fotografije pri tovrstnem raziskovanju bodisi o odsotnosti idealizacijskih nagnjenj kot tudi o izrazitem zanimanju za vidno pojavnost stvari, ki sta ga v tistih letih nemška in ameriška fotografska umetnost povzdignili v svojsko govorico. Pilonove fotografije iz tistih let so namreč dokaj drugačne od učenih in eksperimentalnih posnetkov, ki jih je umetnik ustvaril pozneje med dolgim pariškim bivanjem. Gre pač za dokumentarno fotografijo, pozorno do kadra izreza, do neposrednega učinka podobe, ki mu prej kot estetsko izhodišče streže kot spoznavni pripomoček. V tem smislu ni videti, da bi bila slikarjev odnos do pokrajine načela ideološka drža italijanskih umetnikov, na primer tistih iz vrst gibanja Valori plastici, s katerimi se je Pilon v Firencah zanesljivo seznanil in ki so arhitekturi in naravi odmerjali vlogo scenskega kulisja in vanj umeščali skopi arhaizem posameznih likov sredi metafizične osamelosti.

Samota likov in splošna zapuščenost, ki veje iz Pilonovih krajin, sevata iz otopljivega upodabljanja predmetov brez slehernega sklicevanja na transcendenčno stvarnost. V tem pogledu je Pilon sorodnejši tokovom *Neue Sachlichkeit* kot pa ekspresionizmu in se od večine slovenskih ekspresionistov razlikuje po nesvečeniško treznem pečatu lastnega snovanja, ki se izmika skušnjavam simbolizma in poduhovljenosti; njegovo likovno obzorje se po svoji kristalni izklesanosti raje umešča v ozek in živahen goriški krog, v katerem se je umetnik znašel ob Ivanu Čargu in Lojzetu Špacapanu.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Glej *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia*, katalog istoimenske razstave, uredila Bruno Passamani in Umberto

V svojih portretih Pilon upodablja izraz na obličju ter prostorsko minljivost teles, ki so s svojo neomajno predmetnostjo nepogrešljiva sestavina značaja, ter ju prižene do skrajnosti. Portretiranec nikoli ne prerase v človeški tip in ostaja zato zamejen v zaključenem profilu na temnem ozadju v svoji nepreseženi enkratnosti. Umetnost se tako z odporno pregrado postavlja po robu enačenju upodobljencev s kakršnokoli skupno zgodovino ali usodo, v katerih bi se osebnost razblinila v nosilko abstraktnih kolektivnih lastnosti. Upodobljence označuje zgolj njihova družbena vloga, ta pa izraziteje izstopa pri moških likih, medtem ko jo pri ženskih upodobljenkah blaži erotično razredčilo, ki ga je v primorsko umetnost nemara vnesel nemir dunajskega ekspresionizma.

Navzočnost barv je obrzdana in se pri nastajanju slike odeva v drugoten pomen: vseskozi prevladuje sintetična risarska poteza, saj opazovalčevo pozornost bolj usmerja k notranjim lastnostim upodobljenca kot k subjektivnemu avtorjevemu odnosu do njega, le-tega pa izpostavljata napadalnost in nenaravnost barve najbolj pravovernega ekspresionističnega kova. V nežnem tkivu Jakčevega slikarstva ali pa v vrtničastih oblikah ekspresionistov novomeške skupine prevladuje namreč duhovno in vzneseno sozvočje med liki, občutek skupne religiozne zavezanosti, napoved nadzemske stvarnosti, ki naj bi se s preseganjem izvila iz otipljivega sveta, v katerem se je Pilon prepoznaval in se kot umetnik polnokrvno izživiljal.

Bržkone ni naključje, da so v osemdesetih letih tako kritika kot mlajši rodovi slovenskih umetnikov izkazovali Pilonovim delom manjšo pozornost kot drugim likovnikom iz časa med obema vojnama. K takemu mrku je gotovo prispevala tudi skromnejša kakovost Pilonovih slik iz zadnjega obdobja, ko se je zdelo, da je avtor izgubil kritičen odnos do lastne slikarske preteklosti in do lastnega zgodovinskega okolja; sicer pa se tudi njegova dela iz dvajsetih let zavoljo izrazitega realističnega prizvoka, ki preveva večji del portretov in krajin, zdijo daleč od postulatov transavantgardnega slikarstva. Neposredno dojetje upodobljenca, ki se v najboljših Pilonovih delih vsiljuje z nenavadno teles-

Carpi, Gorizia, Musei Provinciali, 1985; *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930*, katalog istoimenske razstave, uredili Igor Kranjc, Jure Mikuž in Melita Stelè-Možina, Moderna galerija, 1986.

nostjo, pomeni skoraj nepremostljivo oviro pri iskanju sprotnih kulturnih navez, kakršne poznajo mnogovrstne postmodernistične države. Nedaven povratak k slikarstvu, ki ekspresionizem oživlja v emocionalnem in simboličnem ključu, se zato le težka znajde sredi strogega Pilonovega slikarstva, preveč vezanega na domače okolje, da bi ustrezalo mednarodnemu stremljenju novih tokov, obenem pa premalo »tipično«, da bi streglo namenu sprotnega obnavljanja in ustoličevanja ustvarjalčeve samobitnosti.

V tem navideznem estetskem in kulturnem paradoksu tičita danes Pilonova kakovost in izvirnost: v odmaknjenem ajdovskem okolju umetnik sprejema, odbira in presnavlja najsočnejše izkušnje sodobne evropske umetnosti ter dokazuje, da se je z odzivanjem na spodbude okolja in z opiranjem na lastno prepričanje mogoče kjerkoli odločiti za nelokalistično umetnost, ravnodušno do udobnega dvoumja hromeče in zaplankane province, ki pogosto napaja stare in nove retrogardizme.

## | VENO PILON: FIGURE E CARATTERI

L'opera di Venio Pilon si presenta fin dall'inizio con una fisionomia compatta, priva delle incertezze e dei cambiamenti spesso insiti nel percorso di formazione di un artista. Più che alla sperimentazione dei linguaggi consona agli artisti delle avanguardie storiche a lui coevi, Pilon tende invece all'utilizzo della pittura, della grafica o della fotografia secondo le istanze di un atteggiamento esistenziale che assume ben presto un assetto formale definito come il contorno che raccoglie e serra le sue figure, gli scabri oggetti delle nature morte, le architetture essenziali dei paesaggi. Anche il viaggio in Italia, compiuto tra un soggiorno a Praga e a Vienna, sembra costituire perciò un'esperienza dal peso specifico contenuto e passato al filtro di precise esigenze espressive.

Durante il periodo trascorso a Firenze all'inizio degli anni Venti Pilon coglie alcuni motivi del paesaggio toscano, rappresentato in opere grafiche e riproposto in alcuni dipinti alla fine degli anni Venti. I modi della rappresentazione non si orientano verso le tendenze allora dominanti nell'ambiente fiorentino, contrassegnato da un forte ritorno alla tradizione della pittura rinascimentale o dal primitivismo di artisti come Ottone Rosai.<sup>1</sup> Rosai – sostenitore di un ritorno all'ordine sotto la spinta del movimento letterario e artistico di «Strapaese», che contapponeva i valori immutabili di un ideale ceto popolare alle deformanti trasformazioni industriali in atto nella società italiana del tempo – sembra essere l'artista più vicino a Pilon nella costruzione di un paesaggio composto di volumi squadrati, privi di ogni dettaglio naturalistico. Ma il paesaggio di Pilon possiede una fermezza plastica che lo allontana dalle sospese geometrie trecentesche dell'artista toscano e che trattiene invece la tracce della solida oggettività del primo Cézanne, la cui influenza scorre certamente, anche se in modo sotterraneo e per vie non facilmente identificabili, in alcune successive opere.

Della breve permanenza in Toscana resta piuttosto a Pilon l'eredità di uno sguardo sollecitato e sensibile, con cui l'artista rivisiterà la valle del Vipacco al suo ritorno ad Aidussina nel 1922: uno sguardo attento a cogliere la permanenza dei segni di una civiltà antica e acuito anche dalle indagini sull'architettura rurale compiute in qualità di ispettore onorario ai monumenti. Questo incarico avrebbe consentito all'artista di ripercorrere la storia e il carattere del suo ambiente d'origine con una consapevolezza diversa dall'adesione fantastica e sentimentale tributata al paesaggio locale da altri artisti sloveni,

<sup>1</sup> Il Panorama più completo della pittura italiana nel periodo in cui Pilon compì il suo viaggio in Italia è presentato in: *Arte moderna in Italia 1915-1935*, Catalogo della mostra a cura di C. L. Ragghianti, Firenze, Marchi e Bertolli Editori, 1967.

come ad esempio Drago e Nande Vidmar. D'altra parte l'impiego dello strumento fotografico da parte dell'artista in questo tipo di indagini testimonia tanto dell'assenza di idealizzazione, quanto di un interesse formente visivo verso l'apparire delle cose, esaltato proprio in quegli anni dalla fotografia tedesca e americana come proprio specifico linguaggio. La fotografia di Pilon è infatti in quegli anni molto diversa da quella, colta e sperimentale, che l'artista elaborerà durante il suo lungo soggiorno parigino: è invece una fotografia documentaria, attenta al taglio dell'inquadratura, all'efficacia immediata dell'immagine ed esperita come strumento di conoscenza prima che di spunto estetico. In questo senso l'atteggiamento dell'artista nei confronti del paesaggio non appare intaccato dalla posizione ideologica di artisti italiani come quelli di «Valori plastici», che senz'altro Pilon aveva conosciuto a Firenze e che assegnavano all'architettura e alla natura la funzione di quinte scenografiche per lo spoglio arcaismo di figure isolate in una solitudine metafisica.

L'isolamento delle figure e la solitudine dei paesaggi di Pilon scaturiscono dalla rappresentazione concreta delle cose, senza rimandi ad una realtà trascendente. In questo senso Pilon, più vicino alla «Neue Sachlichkeit» che all'espressionismo, si distingue dalla gran parte degli artisti dell'espressionismo sloveno per il timbro laico dell'opera, priva di inclinazioni simboliste o spiritualiste; il suo mondo figurativo si avvicina piuttosto, per la durezza cristallina, a quello del piccolo e vivace sodalizio goriziano di cui l'artista entro a far parte con Ivan Čargo e Luigi Spazzapan.<sup>2</sup>

Nei ritratti Pilon rappresenta ed esaspera l'espressione del volto e l'instabile condizione spaziale del corpo, presente con un'irriducibile fisicità quale componente intrinseca del carattere. Il soggetto non diventa mai un tipo umano e resta perciò delineato, dai chiusi profili e dall'oscurità del fondo, nella sua invalicata individualità. L'arte erige così una resistente barriera all'identificazione dei personaggi con una storia e un destino comune, in cui la personalità andrebbe irrimediabilmente perduta per farsi portatrice di astratti valori collettivi. I personaggi sono segnati unicamente dal loro ruolo sociale, più decisamente rimarcato nelle figure maschili e disciolto invece nelle donne dall'immissione di un solvente erotico, trasmesso forse fino all'arte del litorale dalle inquietudini dell'espressionismo viennese.

La presenza del colore è controllata ed acquista un valore secondario nella genesi dei dipinti: resta sempre dominante un disegno di tipo sin-

<sup>2</sup> cfr.: *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia*, Catalogo della mostra a cura di Bruno Passamani e Umberto Carpi, Gorizia, Musei Provinciali, 1985; *Ekspressionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920-1930*, Catalogo della mostra a cura di Igor Kranjc, Jure Mikuž e Melita Stelè-Možina, Ljubljana, Moderna galerija, 1986.

tetico, che concorre a concentrare l'attenzione dell'osservatore sulle qualità interiori dei personaggi piuttosto che sulla disposizione soggettiva dell'autore nei loro confronti, accentuata invece dal colore aggressivo o innaturale dell'espressionismo più ortodosso. Nel tessuto molle della pittura di Jakac o nelle forme turbinanti degli espressionisti del gruppo di Novo mesto prevale infatti la comunione spirituale ed estatica tra le figure, il senso di una comune appartenenza religiosa, l'allestimento di una realtà ultraterrena con la quale si intendeva superare ed evadere quel mondo oggettivo in cui Pilon si riconosceva e si realizzava pienamente come artista.

Non è forse un caso che l'opera di Pilon sia stata riproposta negli anni Ottanta in misura minore di quella di altri artisti del periodo tra le due guerre, a cui sono andati frequentemente l'attenzione della critica e l'interesse delle nuove generazioni di artisti sloveni. In una tale messa in ombra ha pesato certamente la qualità più modesta dei dipinti degli ultimi anni, in cui l'artista sembra aver perso un rapporto critico con il proprio passato pittorico e con il contesto storico di appartenenza; ma anche l'opera degli anni Venti appare distante dalle istanze della pittura della transavanguardia, per il sostenuto accento realistico che percorre al fondo gran parte dei ritratti e dei paesaggi. La percezione immediata del soggetto, che si impone con una singolare corposità nelle opere migliori di Pilon, rappresenta quasi un limite o quantomeno un ostacolo alla ricerca di continui rimandi culturali, insita negli atteggiamenti di tipo postmoderno. Il recente ritorno alla pittura, caratterizzato da un recupero dell'espressionismo in chiave emozionale e simbolica, si riconosce perciò con difficoltà nell'austera pittura di Pilon, troppo legato alla sua terra per rispondere alle aspirazioni internazionali delle nuove tendenze e allo stesso tempo troppo poco "tipico" per assolvere al compito di ricostituire un'identità artistica in via di costante ridefinizione.

In questo apparente paradosso estetico e culturale risiede oggi la qualità e l'originalità di Pilon: in una situazione appartata come quella di Aidussina l'artista accetta e mette selettivamente a frutto le esperienze più vive dell'arte europea del suo tempo, dimostrando come ovunque sia possibile, attingendo agli stimoli della realtà circostante e alle personali convinzioni, fare un'arte non localistica, indifferente al comodo equivoco di una provincia paralizzante e limitata, di cui spesso si nutrono antiche e nuove retroguardie.